

TECNICA E TEORIA DEL MONTAGGIO NELLE AVANGUARDIE CINEMATOGRAFICHE

Vicente Sanchez-Biosca

Montaggio. Ecco un termine tecnico che compare nelle lingue romanze per definire l'ultima fase dell'elaborazione del film, una volta che è stato girato. Tuttavia, questo vocabolo riveste anche una nozione teorica e poetica che altre lingue, come l'inglese, hanno differenziato mediante l'opposizione fra *editing* e *montage*. Il montaggio è, così, un'operazione estetica che consiste nel comporre immagini in movimento, dotarle di una durata, di un ritmo. Nel comporre, in sostanza, un discorso. C'è di più: se passiamo in rivista le formule artistiche posteriori al cubismo analitico in pittura, scopriremo con stupore che tutto un periodo della storia delle arti (letteratura, pittura, teatro, ecc.) è stato molto sensibile al termine montaggio, intendendo descrivere con esso una certa poetica della disgregazione, dell'analisi del materiale, dell'apparenza di scomposizione. In questo modo si può capire meglio il legame storico che unisce le arti dell'avanguardia (il *collage* pittorico, fra cubismo e surrealismo, il costruttivismo, la poetica dell'assemblaggio basata sulla "casualità" dadaista, ecc.) e la nascita di un nuovo mezzo di espressione (quello cinematografico) che avrebbe reso letterale la metafora del montaggio al punto da caratterizzarsi per il suo uso. Sulla base di queste considerazioni si capirà anche perché autori della statura di Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertold Brecht, Georgy Lukács o Ernst Bloch, così sensibili all'attualità dell'avanguardia, siano ricorsi al termine *Montage* (a differenza del tedesco *Schnitt*) per riferirsi a un periodo delle arti in Occidente, ovvero a quello che coincide con le avanguardie storiche dei primi decenni del secolo. Ebbene, che cosa ha in comune il modesto cinematografista e le sue nascenti teorie con la maturità di certe avanguardie che proclamavano la fine dell'arte classica? Perché quel "montaggio" sarebbe divenuto il termine chiave sia per indicare la rottura dell'avanguardia con la tradizione, sia per illustrare il passaggio alla maturità della nuova arte? Queste sono le domande alla cui risposta sintetica intendiamo dedicare le pagine che seguono.

Prima constatazione. Il cinema non poté nascere in modo più estraneo allo spirito delle avanguardie: cubismo e futurismo gli dedicarono scarso e tardivo interesse, sebbene i proclami del primo in favore del prospettivismo e del *collage*, e del secondo in favore del movimento e della macchina, avrebbero dovuto avvicinarli in modo duraturo. Spettacolo da fiera, il cinema cominciò a separarsi da questa solo per inserirsi in un modello narrativo opposto alle avanguardie, ovvero di stampo ottocentesco. La cosa curiosa, tuttavia, si verificò immediatamente dopo (alla fine degli anni Dieci e soprattutto nel decennio seguente) e in margine alle linee dominanti del cinema: i

Nella pagina a fianco: Jakov Protazanov,
Aelita, 1924

tentativi di fare del cinema un'arte autonoma e differenziata vanno di pari passo a una (contraddittoria) aggregazione d'avanguardia il cui segno è il montaggio. Questo termine rappresenta, così, quale perno fra certi manifesti e testi teorici d'avanguardia talvolta convenzionali, uno sforzo per ampliare le possibilità del nuovo mezzo e, paradossalmente, un tentativo di metterlo in rapporto con altre arti.

Da qui a supporre che esista omogeneità fra le concezioni del montaggio diffuse negli anni Venti, c'è un abisso. Anzi, la cosa sorprendente è come questo termine, cavallo di battaglia dei propagandisti, dei teorici e degli artisti, assuma almeno tre grandi significati che esasperano o accentuano una delle condizioni del cinematografo. Cercheremo, qui di seguito, di abbozzare queste tre grandi direttrici: in primo luogo, quella poetica, di stampo teorico-pratico, che si sviluppò soprattutto in Francia e in Germania. In questa si cercava di separare il cinema dalla letteratura e dalla narrativa per assimilarlo alla musica e alla poesia, conferendogli, così, la sua indipendenza. In secondo luogo, quella macchinistica e ingegneristica elaborata dagli autori sovietici, i quali ponevano l'accento sulla condizione tecnica e industriale del cinema, suggerita dal futurismo italiano, ma non sviluppata e, di certo, dimenticata completamente dall'impressionismo francese. Il montaggio aveva, qui, un sapore di fabbrica: era metafora dell'architetto, dell'ingegnere e della catena di montaggio. Un terzo tentativo, in parte legato al precedente, consisterà nel formalizzare i significanti con un'aspirazione linguistica e poetica. Anche se la sua manifestazione estrema nella pratica artistica è il montaggio intellettuale ejzenštejniano, pure gli scritti teorici di Vertov e il *Poetika Kino* dei formalisti russi annunciano il prestigio del progetto. Passiamo in rivista brevemente questi tre tentativi di fondare il cinema di avanguardia sulla categoria del montaggio.

Montaggio, ritmo, musica e poesia

Malgrado l'eterogeneità delle posizioni, i cosiddetti *teorici formativi* sono i primi a porre l'accento sull'atto di definire ciò che separa il cinema dalla realtà, ciò che lo distingue dal resto delle arti e ciò che, grazie alla sua "specificità", è suscettibile di trasformarsi in segno estetico. Non si tratta solo del fatto che il cinema "sia", nella sua essenza, un'arte, ma anche della necessità che tale essenza si manifesti, riscattando il cinematografo o la *cinigrafia* dalla sua condizione meccanica o scientifica per ascriverlo al mondo dell'arte. Si cerca di separarlo dalle pratiche letterarie, teatrali o narrative per inserirlo in

una prospettiva d'avanguardia. La prima peculiarità di questo indirizzo consiste nel fatto che l'operazione teorica è parallela all'intervento artistico sul mezzo (Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein sono esempi impareggiabili). In secondo luogo, questi teorici sono spesso anche *normativi*, nella misura in cui stabiliscono come e che cosa debba essere il cinema. Ebbene, nell'insieme delle loro concezioni, è attribuita al montaggio la funzione di colonna portante.

Così, dopo i tentativi generici rappresentati da Canudo o da Müstemberg, ci troviamo di fronte alla cosiddetta avanguardia francese o impressionismo francese, in cui i film di Marcel L'Herbier, le sceneggiature di Delluc e le pellicole di Abel Gance (in particolare *La roue*), sono detonatori fondamentali di una preoccupazione critica che si sarebbe via via manifestata in modo irregolare presso cineasti e teorici. Il pioniere Louis Delluc avrebbe riscattato il termine "fotogenia" per definire lo specifico della nuova invenzione in merito alla sua qualità artistica, malgrado la sua ambiguità, come ha recentemente segnalato Pierre Lherminier¹. Una concordanza, pertanto, tra la fotografia e il cinema, che intende proporre qualcosa di più rispetto alla mera fotogenia statica propria della prima forma di espressione. Più rigoroso è il caso di *Bonjour cinéma*, di Jean Epstein², dove l'autore raccoglie la nozione di fotogenia mettendola in rapporto con fenomeni di montaggio, come il primo piano. La fotogenia pura appare, così, scandita, ritmica e in movimento, a differenza della sua concezione fotografica³ e, in questo stesso senso, può costituire lo specifico della nuova arte, evocando anche un sentimento diverso. La fotogenia è, quindi, inscindibile dal montaggio e non, come ci si aspetterebbe, dalla sua sospensione. Da parte sua, Léon Moussinac, nel suo libro del 1925 *Naissance du cinéma*⁴, intitolò in modo eloquente un capitolo "Ritmo o morte", in cui stabiliva i mezzi che avrebbero definito la specificità futura del cinema: dissolvenza, iris, primo piano, *cache*, *flou*, *ralenti*, accelerazione, deformazione ecc. Sono meccanismi che entrano in gioco fra loro in forma ritmica, come si vede realizzato in maniera superba in Abel Gance. Il ritmo conferito dal montaggio non è, secondo Moussinac, in funzione della narratività, bensì di un lirismo degli effetti.

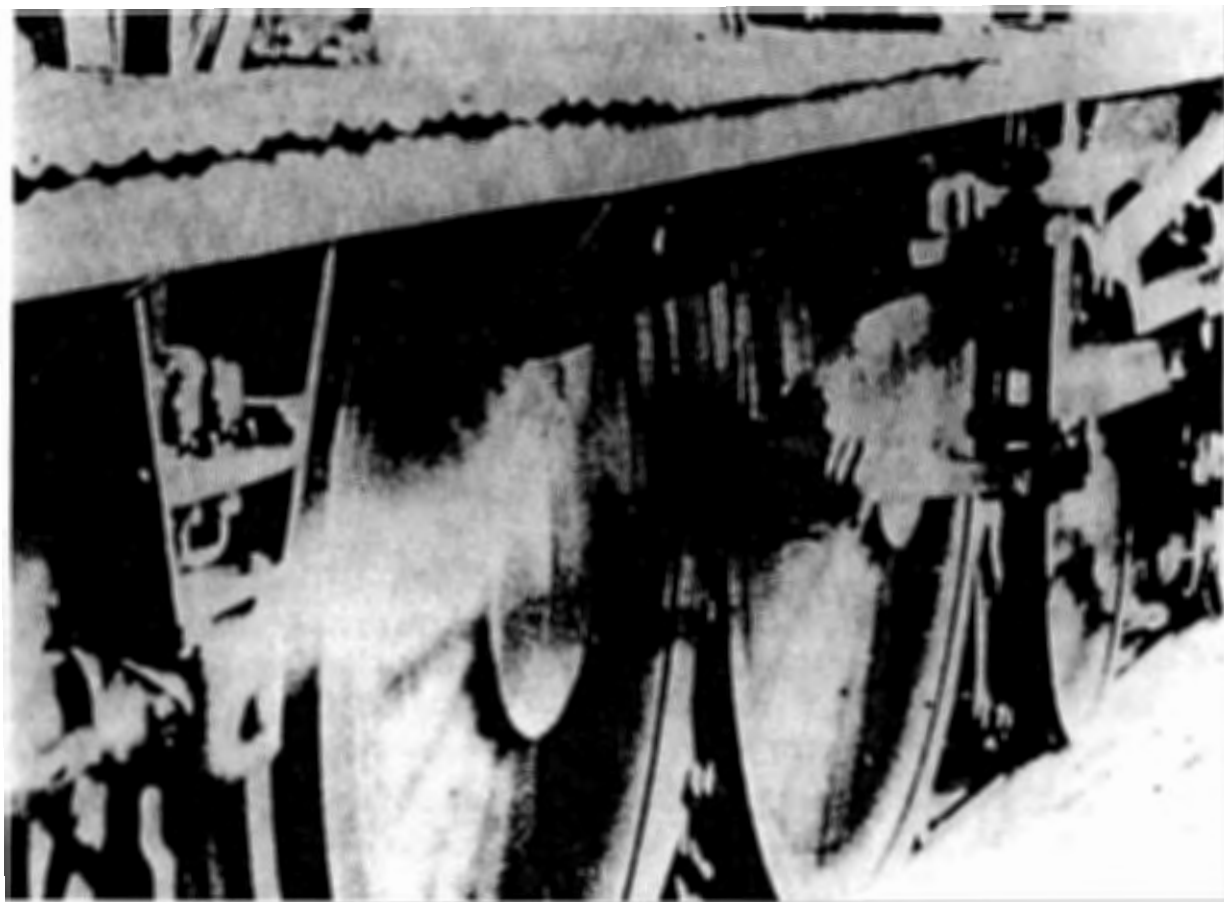
Se consideriamo che Abel Gance parlava di musica della luce per riferirsi al cinematografo, che Fernand Léger criticava con foga lo scenario cinematografico quale fonte di tutti i mali e cineasti come L'Herbier avevano tendenze simili, non sarà difficile concedere a questi postulati dell'avanguardia, subito accolti dai cineclub europei e dalle sale specializzate parigine (*Vieux-Colombier*, *Studio des*

1. Pierre Lherminier, "Retour à Delluc", prefazione a Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques I. Le Cinéma et les Cinéastes*, Cinémathèque Française, Paris, 1985, p. 15.

2. Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Ed. de la Sirène, Paris, 1921 (ristampa anastatica nel 1993).

3. Ibidem, p. 33.

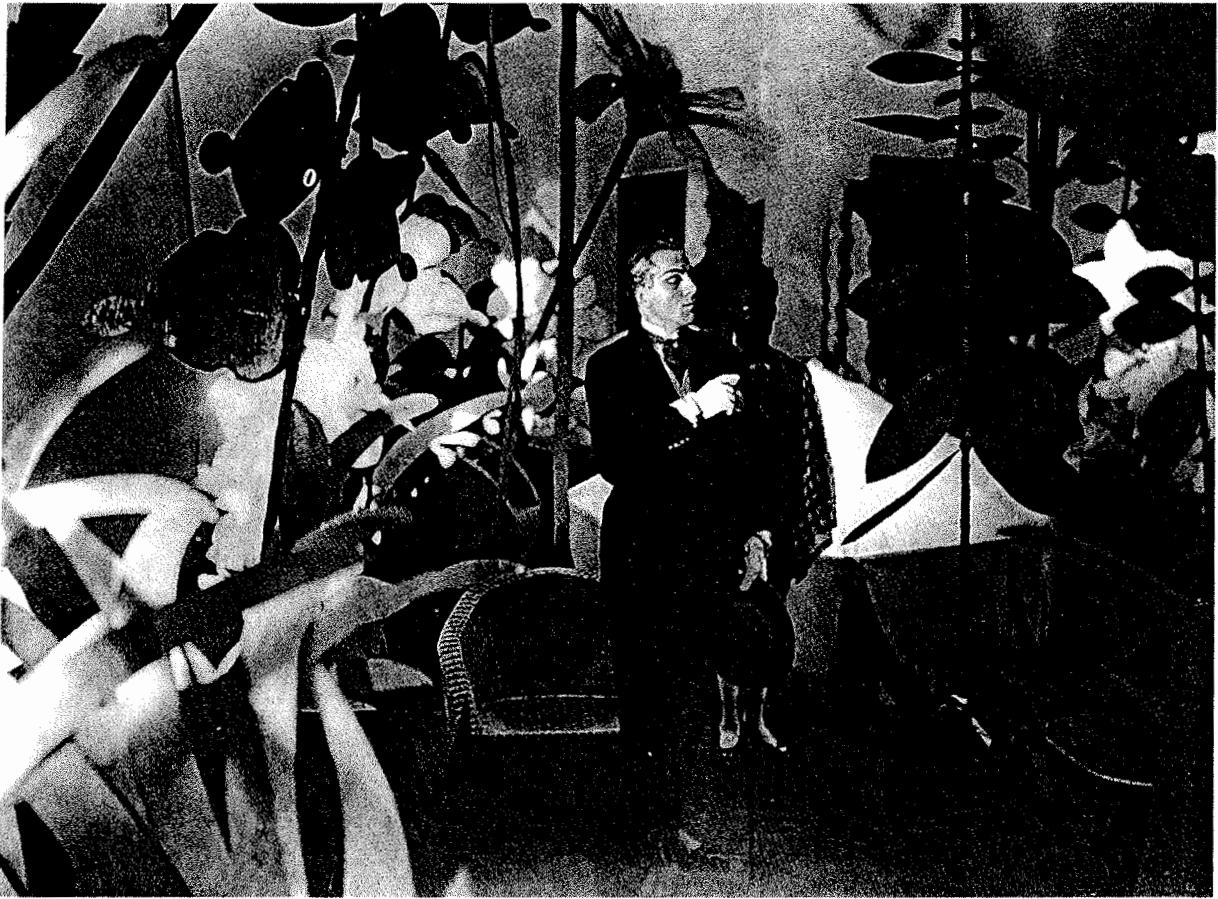
4. Léon Moussinac, *Naissance du cinéma* (1925), citato in *L'âge ingrat du cinéma*, Les éditeurs français réunis, Paris, 1967.



Ursulines, *Studio 28* e *L'Oeil de Paris*), una certa sistematicità programmatica, senza nascondere le differenze. Ma è l'opera di Germaine Dulac quella che presenta maggior rigore per impostazione e per sfumature in rapporto all'avanguardia e quella in cui il montaggio comincia a essere considerato lo strumento poetico per eccellenza. Il punto di partenza di Dulac è quello di fondare la specificità del cinema quale «art des nuances spirituelles»⁵, dove i termini che guidano l'itinerario sono movimento, ritmo, verità e cattura dell'inafferrabile. In *L'essence du cinéma – L'idée visuelle*, del 1925, sostiene che il cinema è uscito dal campo scientifico per entrare in quello dell'arte. Ma per raggiungere i suoi obiettivi deve superare il racconto. Il cinema del futuro sarà un'arte delle sensazioni, un'arte più interiore che esteriore, poiché il movimento esterno ne esprime un altro che Dulac qualifica come inafferrabile e che emana dall'interno. È questa la verità della *cinégraphie*, la cui manifestazione sarà la sinfonia visiva, creatrice di emozioni non derivate dall'azione né dai

Abel Gance, *La roue*, 1922

5. Germaine Dulac, *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*, a cura di Prosper Hillairet, Paris Espérimental, Paris, 1994, p. 52.



Marcel L'Herbier, *L'inhumaine*, 1924

6. "Du sentiment à la ligne" (1927), in Germaine Dulac, *op. cit.*, p. 89.

7. "L'avenir du ciné. Une interview avec Germaine Dulac" (1927), in Germaine Dulac, *op. cit.*, p. 82.

8. "L'essence du cinéma, l'idée visuelle" (1925), in Germaine Dulac, *op. cit.*, p. 66.

9. In Germaine Dulac, *op. cit.*, p. 186.

personaggi, bensì dalla sola opposizione, concatenazione e successione delle linee. Insomma, il montaggio si mette al servizio di un cinema astratto o integrale: «Lignes, volumes, surfaces, lumières envisagés dans leur métamorphose...»⁶. E aggiunge: «Mon idéal est le film sans personnage et, partout, sans intrigue»⁷, vale a dire «une symphonie visuelle faite d'images rythmées»⁸. In "Le cinéma d'avant-garde"⁹ riassume in vari punti programmatici la sua poetica avanguardistica: «1) L'expression d'un mouvement dépend de son rythme; 2) Le rythme en lui-même et le développement d'un mouvement constituent deux éléments sensibles et sentimentaux, bases de la dramaturgie de l'écran; 3) L'oeuvre cinématographique doit rejeter toute esthétique impersonnelle et rechercher la sienne propre dans les apports visuels; 4) L'action cinématographique doit être "Vie"; 5) L'action cinématographique ne doit pas se borner à la personne humaine, mais s'étendre au-delà d'elle dans le domaine de la nature et du rêve». Forse questo programma definisce i limiti, ma

presenta anche il maggior livello di rigore cui sia giunta l'avanguardia formale in campo teorico.

Un capitolo a parte è rappresentato dai film conosciuti come "Absolute Filme" (film assoluti o astratti), che introducevano l'elemento temporale e il movimento nelle arti plastiche in accordo con le affinità musicali e con il "ritmo visivo". Malgrado la somiglianza con il progetto impressionista precedente, il trattamento ritmico, volumetrico, coloristico e la sua frequente rinuncia alla figurazione, danno luogo a differenze di approfondimento in queste ricerche formali cui qualcuno (come Jean Mitry) ha negato la qualità cinematografica, considerandole mere propaggini dell'esperienza pittorica. È il caso della *Diagonal Symphonie*, di Viking Eggeling, proiettata a Berlino nel 1925, i cui obiettivi sono espliciti e programmatici fin da principio: l'orchestrazione della linea e la costruzione di un'arte pura basata su forme astratte. In questo modo, il problema che si cerca di affrontare per mezzo del dispositivo cinematografico è doppio: da una parte, continuare le ricerche intraprese dalle arti plastiche intorno alla dimensione temporale e alla sua indispensabile ancella, il movimento; dall'altra, estrapolare da quelle, con una sorta di operazione selettiva, le formulazioni che partono dall'arte astratta e, più specificatamente, geometrica. Il principio costruttore è per Eggeling l'*eydodynamik*, che si compone di luce e di movimento. Troviamo, così, riassunti i problemi che un cinema astratto deve risolvere per fondarsi: ridurre le forme a figure geometriche, dotarle di movimento e ordinarle d'accordo con un ritmo matematicamente calcolato che sarà lo strumento base della discorsivizzazione. Nel suo testo *Principi teorici dell'arte del movimento*, scritto nel 1921, Eggeling sostiene che questo principio è desunto dalla lingua e, per estensione, è anche quello che presiede al funzionamento di qualunque manifestazione formale¹⁰. Questo stesso tentativo anima i primi film di Hans Richter e di Walter Ruttmann. Il primo difende uno "spazio temporale" (che implica il montaggio), contrapposto a uno spazio pittorico o architettonico¹¹, e una "orchestrazione del tempo", la cui soluzione compete al cinema, ma la cui origine e inteliezione vengono prospettati per tutta l'arte. Non disponiamo ancora, a suo avviso, del concetto di forma cinetica, che si fonderà sull'organizzazione e sulla distribuzione della luce («tutto ciò che non è stato plasmato con la luce è morto»). Ecco perché Richter si permette di rimproverare agli esponenti dell'avanguardia sovietica il loro convenzionalismo nell'uso della luce. In un testo intitolato *Malerei mit Zeit*, del 1919, Ruttmann spiega con sufficiente chiarezza che la sua ricerca non

10. Traduzione italiana in *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, a cura di Paolo Bertetto, Marsilio, Venezia, 1983. Si veda un'analisi di queste produzioni al capitolo 18 del nostro libro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Verdoux, Madrid, 1990.

11. "Film", pubblicato nel 1923, tr. it. in *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, cit.

voleva essere pittorica, bensì «un'arte per l'occhio, che si distingue dalla pittura perché si svolge nel tempo (come la musica) e il baricentro della sua artisticità non risiede (come nel quadro) nella riduzione di un processo (reale o formale) a un singolo momento, ma proprio nello sviluppo temporale di ciò che è formale. Poiché quest'arte si svolge nel tempo, uno dei suoi elementi più importanti è il ritmo temporale dell'accadere ottico. Nascerà così un tipo di artista del tutto nuovo, che finora era presente solo allo stato latente, un tipo di artista che si colloca a metà fra la pittura e la musica»¹².

Inoltre, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, László Moholy-Nagy hanno elaborato il montaggio foto-cinematografico in ambiti intermedi e non così dichiaratamente astratti, mentre altri film hanno manifestato una certa attenzione verso la figurazione, secondo le teorie sopra menzionate di Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder, Abel Gance, René Clair, ecc. Per essi si trattava di lavorare sulle forme di concatenazione e di intersezione delle immagini. La loro incursione nel caso dadaista o nel caso oggettivo e nell'universo onirico del surrealismo, apre il

12. Walter Ruttmann: "Malerei mit Zeit", 1919-1920, tr. it. in *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, cit.

Germaine Dulac, *Etude cinégraphique sur une arabesque*, 1929



campo a movimenti per nulla omogenei fra di loro. Il cinema (implicitamente il montaggio) appare in tutte queste teorie come uno strumento del ritmo, un modo di organizzare tutti i movimenti. Ma il suo carattere moderno e il suo legame con la tecnica vengono disattesi sull'altare di un paradosso auratico, come dimostra *Berlin. Die Symphonie der Grosstadt* (Walter Ruttmann, 1927), dove i temi urbani e meccanicistici si assoggettano a una poetica sinfonica, sinestesica, la cui espressione privilegiata è il luna park o il fuoco d'artificio¹³.

Due teorici meritano di essere ricordati: Rudolf Arnheim e Béla Balász. In essi il montaggio occupa già un posto prioritario ed esplicitamente trattato. Il primo, proveniente dalla *Gestalt*, formula, in occasione della riedizione nel 1957 di *Film als Kunst*, l'ipotesi principale che lo ha guidato: «Cercai di dimostrare in particolare come le stesse proprietà che rendono la fotografia e il cinema forme soltanto imperfette di riproduzione, possano essere le forme indispensabili d'un mezzo artistico»¹⁴. Ed effettivamente troviamo questa idea ampiamente sviluppata nel suo libro del 1932: «L'assenza del colore, di profondità tridimensionale, la rigida limitazione imposta dallo schermo, eccetera, tolgono al cinema ogni realismo. Continua a essere allo stesso tempo una cartolina illustrata piatta e la scena di un'azione viva. Di qui la giustificazione artistica di quello che si chiama "montaggio"»¹⁵. Il montaggio riceve, quindi, la missione di organizzare il materiale segnico. Ecco perché il quadro del montaggio che apporta Arnheim comprende la quasi totalità di elementi compositivi, dai principi del taglio fino ai rapporti temporali, alle durate, ecc. In poche parole, il montaggio è divenuto un principio di costruzione discorsiva parallelo alla costituzione del cinema come linguaggio, grazie alla segnicità (ovvero, rifiuto della referenzialità o "deficienza realistica") delle sue immagini. Balász, dal canto suo, distingue fra la realtà, oggetto della fotografia, e la verità (o menzogna), oggetto del montaggio, vale a dire, del discorso cinematografico. Il montaggio, quindi, distingue il cinema dalle altre arti: «Quando il regista ordina i piani in una determinata successione, per raggiungere un effetto fisso, cosa che può ottenere in modo meditato, sta realizzando lo stesso lavoro di un montatore quando riunisce e assembla i componenti di una macchina affinché diventi uno strumento di produzione»¹⁶.

Avanguardia costruttivista e cinema

Il montaggio, tuttavia, possiede un'altra dimensione sperimentata dall'avanguardia sovietica nel corso degli anni Venti. Si tratta della

13. Sviluppiamo questa idea nel nostro testo "Tra musica visiva e macchinismo: il montaggio di *Berlin. Die Symphonie der Grosstadt*", in *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, a cura di Leonardo Quaresima, Edizioni Manfrini, Calliano, 1994, p. 145-153.

14. Rudolf Arnheim, "Nota personale" (1957) alla riedizione di *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 40-41.

15. In Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 62-63.

16. Béla Balász, *Il film. Evoluzione e essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino, 1952, p.133.

lettura del montaggio nell'orbita di quattro concetti: macchinismo, produttivismo, costruttivismo e cultura di massa. Potremmo sintetizzare le idee comuni nei seguenti punti per differenziarli dall'atteggiamento precedentemente descritto: 1) il cinema come macchina (invece che strumento di poesia o musicale); 2) l'assimilazione dell'oggetto artistico (e del cinema al suo interno) alla produzione di beni materiali; 3) la considerazione dell'artista come ingegnere che impone una costruzione all'opera, una struttura; 4) l'indirizzo del cinema alla massa popolare e operaia con fini didattici e pedagogici. Tutti questi elementi operano nel quadro di una sperimentazione d'avanguardia. Qual è la collocazione del montaggio in questo dibattito? Prenderemo in esame le tre formulazioni di Vertov, della FEKS e di Ejzenštejn¹⁷.

Vertov riprende l'idea di ritmo (poesia delle macchine, terminologia musicale) che avevamo trovato nell'avanguardia musicaleggiante francese, ma la unisce al macchinismo e, in particolare, a una teoria del documentario cinematografico che rifiuta tanto i parametri letterari e teatrali dominanti nel cinema, quanto la tendenza alla psicologizzazione. In questo nuovo contesto, la macchina appare già dotata di tutta la sua rete metaforica tecnica e industriale. La cinepresa è un occhio meccanico, capace di rivelare la realtà e, perciò, più perfetta dell'occhio umano¹⁸. Tale idea verrà sviluppata in uno dei testi centrali apparsi nel 1929, ossia *Dal Cine-Occhio al Radio-Orecchio*. Il Cine-Occhio rappresenta una conquista dello spazio, del tempo, delle diverse tecniche di accelerazione, grazie alla sua visione totale, costruttiva. Di qui il ruolo chiave che svolge il montaggio in Vertov come principio costruttivo, proprio quello che dà ragion d'essere alla sua *Kino-Pravda* (Cinema-Verità). La verità non è latente nel materiale girato, ma richiede un lavoro di montaggio, ovvero, di costruzione compiuto sul materiale stesso¹⁹. Quindi, se l'occhio meccanico rimanda alla macchina, l'intervento del montaggio (intervallo, correlazione di piani, angoli, movimenti all'interno del quadro, luce e ombra, velocità registrate, ecc.) definisce l'aspetto costruttivo. Il montaggio arriva così a comprendere la totalità del processo cinematografico²⁰.

Prendiamo ora in esame il caso della FEKS²¹. La sua concezione di straniamento sembra mutuata dalla *ostranenie* che Viktor Sklovskij ha battezzato quale concetto generatore della OPOIAZ: estrapolare l'oggetto dal suo contesto abituale e collocarlo in un altro inatteso, provocando così la sua percezione intensa come visione e non come riconoscimento. E, infatti, dal loro *Manifesto del teatro eccentrico* del 1921, Trauberg e Kozincev, affascinati come sono dalla vita norda-

17. Rimandiamo, per uno sviluppo più esaustivo, al nostro libro *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996.

18. Dziga Vertov, "The Council of Three", in *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*, a cura di Annette Michelson, traduzione di Kevin O'Brien, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1984, p. 15.

19. Ma ricordiamo che, diversamente da Esther Sub, Vertov sostiene che il materiale girato non è indifferente e, pertanto, non può essere preso dall'archivio per essere trasformato a piacere del consumatore.

20. In Dziga Vertov, *op. cit.*, pp. 89-90.

21. Una buona selezione di testi di questo gruppo teatrale e cinematografico si trova in *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La FEKS: Kozincev e Trauberg*, a cura di Giusi Rapisarda, Officina Edizioni, Roma, 1975.

mericana, la interpretano come una manifestazione del meccanico ridicibile all'idea di montaggio, la cui espressione ultima sarebbe la moderna cultura di massa. La fascinazione macchinistica che ha avuto origine nel futurismo sembra qui investita da uno smisurato americanismo. La FEKS, riunendo entrambi gli aspetti, interpreta la struttura formale del macchinismo come un fenomeno di straniamento. Secondo questa logica, il montaggio è il meccanismo dirompente per eccellenza: ciò che è estraneo rompe la continuità, la percezione neutra. In altri termini, il montaggio è un cortocircuito e, pertanto, il centro stesso della poetica teatrale e cinematografica.

Qualcosa di simile a questo atteggiamento dirompente può riconoscersi nella teoria ejzenštejniana del montaggio delle attrazioni: montaggio come trauma, rottura, shock emozionale, carattere circense, sistema associativo. Il montaggio delle attrazioni si differenzia, tuttavia, in due aspetti chiave: da un lato, l'opera comincia a essere intesa come una struttura globale, malgrado le sue parti posseggano ancora una sorprendente potenza centrifuga. Dall'altro, si conferisce allo spettatore il ruolo di chiusura nella stessa misura in cui ci si adopera per provocare in lui un cambiamento ottenuto mediante il calcolo minuzioso delle serie associative. I due aspetti si trovano intrecciati e il montaggio li comprende entrambi. Ecco la ragione per cui in Ejzenštejn la teoria delle attrazioni (e, di conseguenza, del montaggio) è unita a una concezione progressivamente sistematica e formalizzatrice del cinema, la cui massima espressione sarebbe il montaggio intellettuale. Anche quando l'autore, nel 1929, concepirà il montaggio in modo molto più sottile, ricorrendo contemporaneamente a un linguaggio macchinistico e alla direzione sistematica e violenta dello spettatore, lo farà riassumendo le cose in modo radicale: «If montage is to be compared with something, then a phalanx of montage pieces, of shots, should be compared to the series of explosions of an internal combustion engine, driving forward its automobile or tractor; for, similarly, the dynamics of montage serve as impulses driving forward the total film»²².

Il montaggio sarà, quindi, un principio costruttivo di vocazione didattica e il suo strumento emozionale sarà la violenza contro la psiche dello spettatore. Ecco perché Ejzenštejn, insieme alle sue opere fondamentali degli anni Trenta e Quaranta, cerca al contempo di abbozzare una teoria generale del montaggio (*Teoria generale del montaggio*), una teoria emotiva dell'organico e del patetico (*La natura non indifferente*) e di inserire l'insegnamento della teoria stessa nei suoi corsi pratici.

Nella pagina a fianco:

In alto: S. M. Ejzenštejn, *La corazzata Potëmkin*, 1925.

In basso: S. M. Ejzenštejn, *Ottobre*, 1928.

22. Sergej M. Ejzenštejn, "The Cinematographic Principle and the Ideogram" (1929), in *Film Form*, traduzione di Jay Leyda, Meridian, New York/Cleveland, 1957, p. 38.



La formalizzazione: il segno e il discorso

*Poetika Kino*²³ (1927) è un libro esemplare, poiché si presenta come la prima sistematizzazione teorica che si allontana tanto dalla pratica filmica quanto dall'evocazione metaforico-sinestesica dello sperimentalismo formale francese o della retorica da manifesto che ha dominato i suoi contemporanei sovietici. In esso, Tynjanov definisce il cinema come un'arte astratta, il cui valore segnico è inversamente proporzionale alla sua capacità referenziale. In effetti, la bidimensionalità, la limitazione cromatica, l'assenza di sonoro e di dialoghi e i limiti del punto di vista costituiscono la "povertà realista del cinema", ma sono il garante delle sue possibilità discorsive e costruttive²⁴. Sicché, il mondo visibile si presenta nel cinema nella propria correlazione semantica. Per Ejchenbaum, il montaggio è un sistema che costruisce la sintassi filmica. Ed è qui che le strade si biforcano: mentre Tynjanov cerca il modello del cinema nella poesia, considerando il ritmo quale "fattore costruttivo del verso", Ejchenbaum ritiene che il cinema, grazie al montaggio, sia un'arte della successione e, pertanto, il suo modello più adeguato deve trovarsi nella prosa. Il montaggio viene considerato come una sorta di stilistica cinematografica in quanto garantisce tutte le forme di articolazione delle unità segnifiche. La *cine-stilistica* si occuperà del montaggio, ovvero, della costruzione di *cine-periodi*, *cine-frasi* e *cine-discorsi*.

In questo stesso senso, gli anni compresi fra il 1928 e il 1930 vedono sorgere un ambizioso progetto di montaggio da Ejzenštejn denominato *intellettuale*, che consiste in una totale digitalizzazione dell'immagine al fine di renderla atta a trasmettere concetti astratti. Nasce così una speculazione in un certo modo indipendente della pratica filmica che supera, inoltre, la retorica da manifesto provocatoria e dirompente che aveva segnato i suoi primi scritti. Questo proposito rimane espresso in diversi testi chiave quali: *Come portare sullo schermo Il capitale*²⁵ dove, partendo dalla concretezza dell'immagine, si cerca di raggiungere la concettualizzazione mediante l'annullamento del concreto; *Il principio cinematografico e l'ideogramma* (1929)²⁶ e *Fuori campo* (1929)²⁷. François Albera²⁸ ha sottolineato l'importanza chiave, in questo senso, del saggio *Stuttgart*, concepito da Ejzenštejn per l'esposizione "Film und Foto" (FIFO) organizzata da El Lissitzky nel 1929, per la comprensione globale dei grandi temi ejzenštejniani sul principio del montaggio: concezione dell'arte (in contrasto con produttivisti, futuristi e persino costruttivisti) nell'intersezione fra industria e natura; elaborazione della categoria di

23. *Russian Formalism Film Theory, (Poetika Kino)*, a cura di Herbert Eagle, Michigan Slavic Publications, 1981. Meno completa è *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Garzanti, Milano, 1971.

24. Yuri Tinianov, "On the foundation of Cinema", in Herbert Eagle, *op. cit.*, p. 81.

25. In *Ejzenštejn, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario (Gli anni Venti in URSS)*, a cura di Paolo Bertetto, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 164-181.

26. Sergej M. Ejzenštejn, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", in *Film Form*, cit.

27. Incluso in *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1986, p. 3-18.

28. François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'âge de l'homme, Lausanne, 1990. La versione mutilata di questo testo eisensteiniano era apparsa nell'edizione inglese di Jay Leyda inclusa in *Film Form*, nel 1949, sotto il titolo di *Dramaturgie der Film Form* e più tardi conosciuto con il nuovo titolo di *A Dialectic Approach to Film Form* (ora in ed. it. in *Il montaggio*, cit.).

montaggio come strumento di una forma di pensiero dialettico; e, infine, estensione dei conflitti formali a tutti gli ambiti della forma cinematografica: conflitto grafico, di piani, volumi, spaziale, illuminazione, tempo, ecc.

Insomma, il montaggio ha cessato di essere una forma di rapporto fra i piani intesi come cellule e ha raggiunto i componenti minimi interni al piano, rivelandosi come manifestazione nel cinema di un principio teorico più vasto – il conflitto – ed estendendo la sua portata ad altre forme artistiche non cinematografiche. Così, la ricerca ejzenštejniana di concetti generali non solo non li ha separati dal montaggio, ma ha addirittura rafforzato il significato di quest'ultimo come principio teorico discorsivo (e non solo cinematografico).

Il montaggio e noi

Giunti a questo punto e passate in rivista le tre grandi direttrici delle teorie del montaggio nell'avanguardia, vorremmo sottolineare certi sintomi di modernità che oggi vengono riconosciuti patrimonio dell'avanguardia: in primo luogo, il procedimento del montaggio si è interiorizzato e, quindi, trasformato in un principio di livello teorico, la cui manifestazione non è necessariamente evidente né visibile, salvo per lo studioso: inoltre, qualunque nuovo elemento compaia nel firmamento cinematografico verrà rapidamente incorporato in questa dialettica. L'esperienza dell'avanguardia, visibile come origine, è divenuta teoria. In secondo luogo, si possono rileggere molti testi del passato organico dell'arte sottolineando le loro fratture (l'opera teorica di Ejzenštejn è carica di queste letture in chiave di montaggio: Piranesi, Dickens, El Greco, Puškin, ecc). In terzo luogo, a partire dal montaggio si elaborano i grandi problemi di una filosofia della forma, ecc. Il montaggio non è solo principio, ma anche metodo di conoscenza privilegiato di una sensibilità moderna. Questo concetto, che viene proposto in *Teoria generale del montaggio* di Ejzenštejn, è anche alla base della moderna semiologia quale eredità irrinunciabile²⁹.

Detto in altre parole, con l'opera di Ejzenštejn degli anni Trenta e Quaranta ci troviamo dinanzi alla forma più sistematica di un costruttivismo teorico che non è stato ancora superato dalla teoria filmica, malgrado le avventure concettuali della semiotica testuale, della narratologia e del cognitivismo. Non a caso, le innovazioni moderne più audaci della teoria del cinema provengono in modo inequivocabile e sistematico dalle nuove scoperte, dai recuperi e dalle riletture compiuti dall'opera di Ejzenštejn. Per fare un esempio,

29. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1985.



Jacques Aumont³⁰ nel 1979 sviluppava e sistematizzava una prima fase dedicata a Ejzenštejn che poteva leggersi come intertesto di molti saggi del periodo; dal canto suo, anche David Bordwell³¹ nel 1993 condensa una propria rilettura realizzata sul filo delle pubblicazioni in lingua inglese. In entrambi i casi, la rilettura implica una visione diversa (testuale-ideologica, formalistica) del montaggio come strumento di conoscenza.

Insomma, la nozione di montaggio, timido utensile nei manuali tecnici, è divenuto non solo strumento dell'avanguardia cinematografica, ma anche arma teorica per riuscire a pensare in un altro modo il cinema. E tale eredità dell'avanguardia storica è ancora la nostra.

Elena Svilova al montaggio del film di Dziga Vertov *L'uomo con la macchina da presa*, 1929

30. Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Albatros, Paris, 1979.

31. David Bordwell, *The cinema of Eisenstein*, University of Harvard Press, Cambridge & London, 1993.

CINEMA D'AVANGUARDIA IN EUROPA (DALLE ORIGINI AL 1945)

a cura di
Paolo Bertetto
Sergio Toffetti

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA

NEDERLANDS FILMMUSEUM

EDITRICE IL CASTORO



MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA



NEDERLANDS FILMMUSEUM



CITTÀ DI TORINO

Assessorato alle Risorse Culturali e alla Comunicazione



REGIONE PIEMONTE

Assessorato alla Cultura

Con il contributo della

COMMISSION EUROPÉENNE



Direction Générale

Information, Communication, Culture, Audiovisuel



In collaborazione con:

Cinémathèque Royale du Belgique

Deutsches Filmmuseum

Filmoteca Española

Narodny Filmovy Archiv

Centre National de la Cinématographie - Archives du Film

Cinémathèque Française - Musée du Cinéma

Filmoteca de Saragoza

Cinema d'avanguardia in Europa

a cura di Paolo Bertetto e Sergio Toffetti

@ 1996 Editrice Il Castoro, Milano e Museo Nazionale del Cinema, Torino per il volume
nel suo complesso

@ 1996 Museo Nazionale del Cinema per i singoli contributi

ISBN 88-8033-081-0